

Pre Print Fassung

Publiziert in:

Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2014, 97-116.

Die Seiten 1-20 in der vorliegenden Pre Print Fassung entsprechen den Seiten 97-116 in der publizierten Fassung.

# DAS WESEN HÖREN.

## Ideologien des Klanglichen von 1750 bis heute

*Nicola Gess*

### 1.

Der Anlass zu diesem Beitrag waren eine Vermutung und ein Unwohlsein: die Vermutung, dass das zunehmende Interesse an Musik oder allgemeiner am Klang, wie es in den letzten Jahren allerorten zu konstatieren ist, und die bereits etwas früher einsetzende Hochkonjunktur des Präsenz-Begriffs im Theoriediskurs zusammen gehören. Denn es wäre nicht das erste Mal, dass man sich auf der Suche nach vor- oder außerbegrifflicher sinnlicher Erfahrung, nach Unmittelbarkeit, leiblicher Gegenwärtigkeit oder Immersionszuständen auf die Klangkunst besinnt. Und ein Unwohlsein, weil diese Besinnung häufig mit einer ideologisch motivierten Funktionalisierung von Musik verbunden ist, die nur noch wenig mit einer konkreten Auseinandersetzung mit dieser Kunstform zu tun hat, ob als Performance oder als Partitur, als ästhetische Erfahrung, als Zeichensystem oder als Index eines historischen Orts. Vielmehr wird diese Besinnung in aller Regel durch eine kulturkritisch motivierte Rückwendung zum Vergangenen begleitet, in der das Wesen (der Sprache, der Kunst, des Menschen, der Gemeinschaft) und die Erfahrung von Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit gesucht und in der Musik wiedergefunden werden. Im Folgenden möchte ich in fünf Schritten die lange Tradition einer solchen Verschränkung und ihre ideologischen Züge thematisieren, indem ich mich mit Texten zur Musik von Jean-Jacques Rousseau, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Friedrich Nietzsche, Ernst Bloch und einigen ihrer Zeitgenossen befasse und abschliessend den Bogen zu gegenwärtigen Präsenz-Theoretikern, namentlich zu Hans Ulrich Gumbrecht und Peter Sloterdijk schlage.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Der Artikel greift im II. und IV. Teil auf Passagen aus anderen Texten zurück, in denen ich die hier angeschnittenen Themen vertiefe, namentlich aus: Nicola Gess: *Gewalt der Musik. Literatur und um 1800*. Freiburg i. Br. 2011, S. 132-147 u. 358-360; N. G.: *Musikalische Figurationen des Politischen in Ernst Blochs »Geist der Utopie«*. In: Oliver Kohns, Martin Doll (Hg.): *Körper der Nation. Ästhetische Figurationen des Politischen*. München 2014 [im Druck]; N. G.: *Kunst und Krieg. Zu Thomas Manns, Hermann Hesses und Ernst Blochs künstlerischer Verarbeitung des Ersten Weltkriegs*. In: Lars Koch, Marianne Vogel (Hg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2007, S. 30-57.

## 2.

Rousseaus Gegenwartsdiagnose aus dem Jahr 1755 ist niederschmetternd: »Les sociétés ont pris leur dernière forme«.<sup>2</sup> Die Herrschenden regieren nicht für, sondern gegen das Volk, indem sie »force publique«<sup>3</sup> zum Einsatz bringen, gegen die sich das Volk seinerseits ebenfalls nur mit »du canon et des écus«<sup>4</sup> zur Wehr setzen kann. Die Situation ist gekennzeichnet durch eine tiefgreifende Sprachlosigkeit: An die Stelle der Kunst des Redners, die Öffentlichkeit mit Worten zu überzeugen, ist stumme Gewalt getreten.

Der desolaten Verfassung der Gesellschaft entspricht die Verfassung der französischen Sprache: Es handele sich um eine »langue servile«,<sup>5</sup> weil man es nicht länger vermöge, sich in ihr dem versammelten Volke verständlich zu machen (»se faire entendre au peuple assemblé«).<sup>6</sup> Es gebe, schreibt Rousseau, »des langues favorables à la liberté; ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin«.<sup>7</sup> Das Französische gehöre jedoch gerade nicht dazu; es eigne sich lediglich »pour le bourdonement des Divans«,<sup>8</sup> der öffentlichen Gewalt stellt Rousseau hier die private Intrige an die Seite.

Auch wenn das Kapitel XX des *Essai sur l'origine des langues* (1755) nahe legt, dass dieser beklagenswürdige Zustand der französischen Sprache Konsequenz des Wandels von attischer Demokratie zu absoluter Monarchie ist,<sup>9</sup> suggeriert der Aufbau des Essays den umgekehrten Kausalzusammenhang: Hier geht der kritisierten Regierungsform die »dégénération«<sup>10</sup> der Sprache voraus. »La philosophie et le progrès du raisonnement«<sup>11</sup> würden zwar die Grammatik vervollständigen, der ursprünglichen, d.h. hier griechischen Sprache, aber »ce ton vif et passionné«<sup>12</sup> rauben. Vor allem jedoch führe der zunehmende Einfluss des Lateinischen und der nordischen Sprachen (Französisch, Englisch, Deutsch) zur stetigen Abnahme von klangvoller

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau: Oeuvres complètes. Hg. von Bernard Gagnebin, Marcel Raymond u.a. Bd. 5. Paris 1995, hier S. 428 (Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale). Dt. Übers.: »Die Gesellschaft hat ihr letztes Stadium erreicht« (Jean-Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übers. von Dorothea und Peter Gülke. Wilhelmshaven 1984, S. 157 [Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird]).

<sup>3</sup> Rousseau [Anm. 2], S. 428. Dt. Übers.: »öffentliche Gewalt«, S. 157).

<sup>4</sup> Ebd. Dt. Übers.: »Schild und Schwert«.

<sup>5</sup> Ebd., S. 429. Dt. Übers.: »knechtische Sprache«, S. 158.

<sup>6</sup> Ebd. Dt. Übers.: »einem versammelten Volke [...] verständlich machen kann«.

<sup>7</sup> Ebd., S. 428. Dt. Übers.: »Sprachen, die der Freiheit günstig sind: die klangvollen, prosodisch gegliederten, harmonisch klingenden Sprachen, bei denen man die Reden schon von sehr weit her versteht«, S. 158.

<sup>8</sup> Ebd. Dt. Übers.: »für das Getuschel in Salons«.

<sup>9</sup> Rousseau spricht hier vom »Teil des Wandels der Dinge« (Rousseau [Anm. 2], S. 157; frz.: »aux vicissitudes des choses«, S. 428).

<sup>10</sup> Ebd., S. 424. Dt. Übers.: »Entartung« (Rousseau [Anm. 2], S. 153).

<sup>11</sup> Ebd., S. 425. Dt. Übers.: »Philosophie und die Fortschritte des Denkens«, S. 153.

<sup>12</sup> Ebd. Dt. Übers.: »jenen lebendigen, leidenschaftlichen Tonfall«.

Sprachmelodik zugunsten von »Lärm«: »leur voix dure [...] étoit bruyante sans être sonore«.<sup>13</sup> Dieses Defizit der nordischen Sprachen hat bei Rousseau keine gesellschaftlichen, sondern klimatische Ursachen: »dans les pays froids où elle [die Natur] est avare«<sup>14</sup> seien die Menschen ganz auf das Überleben und das heißt auf die Äußerung ihrer Bedürfnisse konzentriert; daraus entstünden Sprachen, die nicht auf den Ausdruck von Leidenschaften (deren Luxus man sich hier nicht leisten könne), sondern auf die Deutlichkeit der Mitteilung fokussiert seien: »À l'accent que le coeur ne fournissoit pas, on substitua des articulations fortes et sensibles«.<sup>15</sup> Der Trend zur sprachlichen »Härte« werde verstärkt dadurch, dass im rauen Klima nur die robusten Menschen überlebt hätten, die »des organes moins délicats [et des] voix [...] plus âpres et plus fortes« haben müssen,<sup>16</sup> sowie durch eine durch die ständige Lebensgefahr genährte Neigung zu Zorn und Drohung, »qui s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures et bruyantes«.<sup>17</sup>

Ist die französische Sprache bei Rousseau also selbst verantwortlich für den Verfall der Demokratie, weil sie nicht »sonore [...], prosodique [...], harmonieuse [...]«<sup>18</sup> ist? Weil sie nicht mehr singen, sondern nur noch zischeln kann? Weil sie in der Öffentlichkeit, von weit her und von großen Mengen, nicht verstanden werden kann? Weil sie keine politischen Leidenschaften mehr transportiert, sondern nur der egoistischen Bedürfnisbefriedigung dient? Bei Rousseau sind der Klang einer Sprache und der Zustand einer Gesellschaft jedenfalls aufs Engste miteinander verflochten. Erstens geht Rousseau davon aus, dass sich das – durch natürliche Gegebenheiten bedingte – Wesen der Völker (z.B. »[c]es hommes grossiers que le nord avoit engendrés«<sup>19</sup>) unmittelbar im Klang ihrer Sprache niederschlägt. Auf diesen Zusammenhang von Volkswesen und Sprachklang wird unten in der Auseinandersetzung mit Nietzsche zurückzukommen sein. Zweitens ist Rousseaus Argumentation bestimmt von der sentimentalischen Sehnsucht nach einer »ursprünglichen Gemeinschaft« und deren erster klangvoller Sprache. Als Ursprungsszenario imaginiert er für die warmen Länder erste Zusammenkünfte an Brunnen, wo sich aus der erwachenden Liebe der Geschlechter die erste Sprache entwickelte:

<sup>13</sup> Ebd., S. 425. Dt. Übers.: »ihre harten Stimmen [...] lärmten, ohne klangvoll zu sein«, S. 154f.

<sup>14</sup> Ebd., S. 407. Dt. Übers.: »In den kalten Ländern, wo die Natur geizt«, S. 135.

<sup>15</sup> Ebd., S. 408. Dt. Übers.: »An die Stelle eines vom Herzen diktierten Tonfalls traten hier starke, anschauliche Artikulationen«, S. 136.

<sup>16</sup> Ebd., S. 407. Dt. Übers.: »die weniger empfindsame [...] Organe haben [und deren] Stimmen rauher und lauter sein müssen«, S. 135.

<sup>17</sup> Ebd., S. 408. Dt. Übers.: »immer begleitet [werden] von sehr lauten Artikulationen, die sie hart und gellend machen«, S. 136.

<sup>18</sup> Ebd., S. 428. Dt. Übers.: »klangvoll [...], prosodisch geglieder[t], harmonisch klingen[d]«, S. 158.

<sup>19</sup> Ebd., S. 425. Dt. Übers.: »jene großmäuligen Menschen, die der Norden hervorgebracht hatte«, S. 154.

Les jeunes filles venoient chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes hommes veioient abruver leurs troupeaux. [...] Sous de vieux chênes [...] une ardente jeunesse oubloit par degrés sa férocité [...]; en s'efforçant de se faire entendre on apprit à s'expliquer. [...], le geste empressé ne suffisoit plus, la voix l'accompagnoit d'accens passionnés. [...] Les premières langues, filles du plaisir [...] portèrent longtems l'enseigne de leur père; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentimens qui les avoient fait naître, lorsque de nouveaux besoins [...] forcèrent chacun de ne songer qu'à lui-même et de retirer son coeur au dedans de lui.<sup>20</sup>

Die ursprüngliche Sprache, die Rousseau hier imaginiert und die Ausdruck einer heilen Zeit der Liebe, der Muße, der Gemeinschaft und der Mitteilsamkeit ist, wird zugleich als Gesang identifiziert:

Autour des fontaines [...] les premiers discours furent les premières chansons; les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poesie et la musique avec la langue, ou plustôt tout cela n'étoit que la langue même [...].<sup>21</sup>

Rousseau macht also den Gesang als eine natürliche Sprache des Herzens aus, die ebenso unmittelbar aus den Leidenschaften hervorgeht wie sie von den Zuhörern verstanden wird. Hand in Hand mit der bereits geschilderten »dégénération«<sup>22</sup> der Sprache geht für ihn dann zwar auch die »Entartung« der Melodie, für die er vor allem die Harmonik bzw. die Fesselung der Melodik durch harmonische Gesetze verantwortlich macht,<sup>23</sup> jedoch bleibt im Unterschied zur desolaten Situation der Sprache in den Melodien der Vokalmusik trotzdem ein Residuum des Ursprünglichen in der Gegenwart erhalten. Wenn Rousseau zum Beispiel von der »Macht des Gesangs« über die Zuhörer (»l'empire du chant sur les coeurs sensibles«)<sup>24</sup> spricht, meint er

<sup>20</sup> Ebd., S. 405-407. Dt. Übers.: »Die jungen Mädchen kamen, um Wasser für den Haushalt zu holen, die jungen Männer, um ihre Herden zu tränken. [...] Unter den alten Eichen [...] vergaß eine feurige Jugend allmählich ihre frühere Wildheit. [...] Kraft des Bemühens, sich verständlich zu machen, lernte man sich auszudrücken [...], die ausdrucksvolle Geste reichte nicht mehr aus, die Stimme begleitete sie mit leidenschaftlichen Ausbrüchen. [...] Die ersten Sprachen, Töchter des Vergnügens [...], trugen lange Zeit die Zeichen ihrer Herkunft. Ihr verführerischer Tonfall verschwand erst gemeinsam mit den Gefühlen, die ihn inspiriert hatten, nämlich, als neue Bedürfnisse [...] jedermann zwangen, nur an sich selbst zu denken und seine Empfindungen für sich zu behalten«, S. 133-134.

<sup>21</sup> Ebd., S. 410. »Rings um die Brunnen [...] stellten sich die ersten Unterhaltungen zugleich als die ersten Lieder dar; die periodisch wiederkehrenden und rhythmisch gegliederten Wiederholungen, der melodiöse Charakter der Betonungen ließen Dichtung und Musik zusammen mit der Sprache entstehen, oder noch genauer: das alles war [...] eine einzige Sprache«, S. 138.

<sup>22</sup> Ebd., S. 424. Dt. Übers.: »Entartung«, S. 153.

<sup>23</sup> Diese Position Rousseaus hat Jacques Derrida in *De la Grammatologie* (1968) überzeugend dekonstruiert, indem er zeigen konnte, dass auch in die Melodie immer schon die »différance« eingeschrieben ist.

<sup>24</sup> Rousseau [Anm. 2], S. 416. Dt. Übers.: »Macht des Gesanges über empfindsame Herzen«, S. 144.

damit nicht mehr die Brunnengänger, sondern seine eigenen Zeitgenossen. Auch sie empfinden die unmittelbare Wirkung eines Gesangs, dessen Melodie eine »langage inarticulé mais vif, ardent, passionné«<sup>25</sup> spricht, insofern als sie »les signes vocaux des passions« nachahmt oder sogar mit diesen identisch ist.<sup>26</sup> Dass Rousseau hier nicht über die Brunnengänger der Vorzeit, sondern das Frankreich des mittleren 18. Jahrhunderts spricht, zeigt sich auch daran, dass er an dieser Stelle klar Position in einem zeitgenössischen Disput bezieht, dem sogenannten Buffonistenstreit, in dem die italienische Oper gegen die französische Oper ausgespielt wurde. Der *tragédie lyrique* Rameaus, der mit seinem *Traité de l'Harmonie* (1722) die Harmonielehre begründet hatte, unterstellt Rousseau eine ausschließliche Ausrichtung an harmonischen Gesetzen und damit eine entstellte Melodik; in der italienischen *opera buffa* hingegen hört er Melodien, die eine leidenschaftlich bewegte Sprache nachahmen und auf diese Weise das Herz unmittelbar zu rühren vermögen. Im Artikel *Opéra* aus seinem *Dictionnaire de la Musique* (1767) schreibt er entsprechend, dass »[l]’énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions [...] l’objet principal du Drame lyrique«<sup>27</sup> seien, und dass diese Einsicht den italienischen Librettisten Zeno und Metastasio<sup>28</sup> sowie vor allem den Komponisten Vinci, Leo und Pergolesi<sup>29</sup> zu danken sei, die mit ihren Melodien »des sentimens aux Héros et un langage au coeur humain«<sup>30</sup> zurück gegeben hätten.

Während sich also die französische Sprache denkbar weit von der ersten Sprache entfernt und aus diesen Gründen niemals »favorable [...] à la liberté«<sup>31</sup> sein kann, sind in den Gesangs-Melodien der italienischen Oper die ursprünglichen Lieder noch gegenwärtig. Ob diese deswegen auch eine revolutionäre Kraft entfalten können, bleibt ungesagt;<sup>32</sup> zumindest aber inspirieren sie Rousseau zur Imagination eines gesellschaftlichen Gegenentwurfs, d.h. einer verlorenen Zeit der Liebe, Muße, Mitteilsamkeit und der ursprünglichen Gemeinschaft.

### 3.

Rousseaus musikalische Ursprungsfiktionen entfalten eine starke Wirkung, nicht nur in der andauernden Sprachursprungsdebatte, sondern auch in Musikästhetik und Literatur der Empfindsamkeit. Erlaubt Musik (insbesondere Vokalmusik) dort eine unmittelbare und

<sup>25</sup> Ebd. Dt. Übers.: »unartikulierte, aber lebendige, glühende, leidenschaftliche Sprache«.

<sup>26</sup> Ebd.. Dt. Übers.: »stimmlichen Äußerungen der Leidenschaften«.

<sup>27</sup> Ebd., S. 954 (*Dictionnaire de Musique*). Dt. Übers.: »die Kraft der Gefühle, die Gewalt der Leidenschaften [...] der Hauptgegenstand der Oper«, S. 291.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd., S. 955.

<sup>30</sup> Ebd. Dt. Übers.: »ihren Helden Gefühle und dem Menschenherzen eine Sprache«, S. 292.

<sup>31</sup> Rousseau [Anm. 2], S. 428. Dt. Übers.: »Freiheit günstig«, S. 158.

<sup>32</sup> Bei Nietzsche und Bloch (siehe unten) kommt der Musik aufgrund ihrer vermeintlichen Ursprünglichkeit dann genau diese Kraft zu.

unverstellte Herz-zu-Herz-Kommunikation,<sup>33</sup> traut man allein ihr (insbesondere der Instrumentalmusik) im Zeitalter des Sturm und Drang den direkten Ausdruck so »wahrer« wie »starker« »menschlicher Empfindungen« zu. Denn anders als die Sprache oder das Bild sei die Musik mit »der Natur der Empfindungen [...] innig verbunden« und könne diese gerade in ihrer Undeutlichkeit und Dunkelheit laut werden lassen und auf den Hörer übertragen.<sup>34</sup>

Beide Auffassungen sind auch in Wackenroders Berglinger-Texten (1797, 1799)<sup>35</sup> gegenwärtig. Sie setzten ebenfalls bei einer Gegenwartskritik an, die im Unterschied zu Rousseaus Essay allerdings weniger systemisch als individualistisch ausfällt und das Leiden des Künstlers in einer Welt der Spießbürger und »Vernünftler«<sup>36</sup> thematisiert. Das Leben, von dem sich Berglinger lossagen will, folgt einerseits einem utilitaristischen und ökonomischen Kalkül; es ist darauf ausgerichtet, »ordentliche [...] Geschäfte auf Erden, als arbeiten und Gutes tun«,<sup>37</sup> zu verrichten, findet vor lauter »Geschäftigkeit« zu keiner Muße mehr<sup>38</sup> und sieht in den Künsten nur Schwestern des Lasters. Zugleich grenzt sich Wackenroder ebenso dezidiert von der Wissenschaft ab, die mit Hilfe der Vernunft, der Sprache und der Schrift »Fragen [...] beantworte[n]« will,<sup>39</sup> dabei aber nur »Gedanken feiner und feiner [spaltet]«,<sup>40</sup> »über selbsterfundene Grillen zank[t]«<sup>41</sup> und sich im »Wort- und Sprachengeschnatter, [im] Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift«<sup>42</sup> verliert. Die Welt der Gefühle und der Kunst als deren Sprachrohr, müssen ihr notwendig verschlossen bleiben<sup>43</sup>:

Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl, und nicht das Gefühl selber, entdecken. [...] Wie jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfaßt und ergriffen werden.<sup>44</sup>

---

<sup>33</sup> Zum Beispiel in Jean Pauls *Hesperus oder 45 Hundposttage* (1795).

<sup>34</sup> Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. Hildesheim, Bd. 4. Hildesheim, New York 1967, S. 162 (Viertes Wäldchen).

<sup>35</sup> In den *Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und zusammen mit Tieck in den *Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst* (1799).

<sup>36</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Bd. 1. Heidelberg 1991, S. 218.

<sup>37</sup> Ebd., S. 131.

<sup>38</sup> Ebd., S. 205.

<sup>39</sup> Ebd., S. 206.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd., S. 205.

<sup>42</sup> Ebd., S. 206.

<sup>43</sup> Ebd., S. 218.

<sup>44</sup> Ebd., S. 218f.

Wackenroders Kritik an der Welt der Philister und Philosophen motiviert ihn zum Entwurf einer Gegenwelt, die wie bei Rousseau als »ursprünglich« koloriert wird und zu der allein die Musik klingenden Zugang verschaffen kann: das Reich der Seele. Dass es sich hierbei ebenfalls um eine regressive Sehnsucht handelt, zeigt sich vor allem in den Sprachbildern, die das Musikhören sowohl als einen oralen Genuss beschreiben, als auch Musik als ein allen Sinnen schmeichelndes, den Hörer in sich aufnehmendes Element.<sup>45</sup> Beide Bildkomplexe stehen in Zusammenhang mit der Tendenz, diese so sinnlich wirkende Musik weiblich zu konnotieren. Wackenroder greift hier die bei Rousseau angelegte erotische Aufladung von Musik auf,<sup>46</sup> kodiert sie aber um in die kindliche Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Arme der Mutter. Berglinger hat seine Mutter schon früh verloren, und die von ihr hinterlassene Lücke füllt fortan die Musik. Das »Stabat mater«, die Klage der Mutter, wird für Berglinger zum musikalischen »Initiationserlebnis«, mit dem er fortan seine Sehnsucht nach der Musik verbindet.<sup>47</sup> Auch sein frühes Lied an die heilige Cäcilie basiert strukturell auf den Versen des »Stabat mater«.<sup>48</sup> In ihm nimmt Berglinger die Position eines einsamen, weinenden Kindes ein, das die Mutter um Trost anfleht: »Siehe wie ich trostlos weine / In dem Kämmerlein alleine, / Heilige Cäcilia!«<sup>49</sup> Die Charakterisierung des Hörers als Kind, die in der gegenwärtigen Theoriedebatte etwa bei Sloterdijk wieder auftaucht, findet sich in zahlreichen Berglinger-Texten. So »flößt« die Göttin Musik die »Unschuld der Kindheit« wieder ein,<sup>50</sup> sie lässt ihren Hörer die Welt mit den Augen eines Kindes sehen,<sup>51</sup> und die Sinnenlust des Hörers an der Musik wird als »kindische Seligkeit« bezeichnet.<sup>52</sup> Die Musik ruft die »Kindheit und eine noch frühere Vergangenheit«<sup>53</sup> wach, wobei sich die »noch frühere Vergangenheit« sowohl als ontogenetische als auch als phylogenetische im Sinne von Wackenroders Verortung des »Ursprungs« der Musik bei den »wilden Nationen« begreifen lässt. Die ausgeprägte orale Metaphorik weist ebenfalls auf das frühkindliche Muster der Hör-Lust hin, in dessen Zentrum der saugende Mund steht. Wie ein Säugling befindet sich der Hörer außerdem in einem sprachlosen Zustand, in dem er selbst und die Welt um ihn herum nicht getrennt

<sup>45</sup> Beispiele für Musikhören als oralen Genuss finden sich etwa im *Brief Joseph Berglingers*: »Das ganze Leben hindurch sitz' ich nur da, ein lüsterner Einsiedler, und sauge täglich nur innerlich an schönen Harmonieen [...]« (ebd., S. 225). Für Musikhören als Immersion: Musik wird wiederholt als »tönendes Meer« beschrieben, in dem man zerrinnt, zerfließt, zerschmilzt (z.B. ebd., S. 205, 206, 220, 224).

<sup>46</sup> Berglinger spricht von den »lockenden Syrenenstimmen« der Musik (ebd., S. 226) und von seiner eigenen »heiße[n] Begierde« (ebd., S. 135).

<sup>47</sup> Ebd. Vgl. dazu Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i.Br. 1995, S. 149. Zur Rolle des Stabat Mater und Pergolesis vgl. auch Claudia Albert: *Tönende Bilderschrift. »Musik« in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2002, S. 31.

<sup>48</sup> Elmar Hertrich: *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin 1969, S. 39ff.

<sup>49</sup> Wackenroder (Anm. 36), S. 136.

<sup>50</sup> Ebd., S. 205.

<sup>51</sup> Ebd., S. 208.

<sup>52</sup> Ebd., S. 226.

<sup>53</sup> Ebd.



erscheinen. Er ist in ein »Alles« »zerflossen«, hat »keine Worte und Gedanken« mehr, schwimmt in einem einzigen »höchst beseligenden Gefühl« und hat sich »in Wollust aufgelöst«. <sup>54</sup> Des Weiteren stützen zahlreiche Bilder, in denen von den Höhlen, Tiefen und Grotten der Musik die Rede ist, diese Deutung. So stamme die Musik aus den »geheimnisreichen Grüften« einer »Orakelhöhle«, in die der Hörer unwillkürlich zurückversetzt wird. <sup>55</sup> Diese Bilder lassen sich doppelt deuten. Zum einen erschaffen sie im Zusammenhang mit der Mutter- und Kindheitsmetaphorik einen imaginären Mutterleib, der den Hörer in sich aufnimmt. Zum anderen werden die Höhlenräume auch im Innern des Hörers verortet. Die Musik regt Bewegung in einem »geheimnißvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemüthes« <sup>56</sup> an, der Hörer wird in seinen »innersten Tiefen« in »Wollust aufgelöst«, die Musik deckt »alle Tiefen« »in uns« auf. <sup>57</sup> In Form einer kaum zugänglichen Erinnerung hat der Hörer den imaginären Ort der Verschmelzung in sich aufgenommen. Aus ihm können nur die Töne künden: »Mit leichter, spielender Freude steigt die tönende Seele aus ihrer Orakelhöhle hervor«. <sup>58</sup>

Dieser regressiv besetzte Innenraum, dem wir unten bei Bloch wieder begegnen werden, wird nun in einer weiteren Differenz zu Rousseau zum Reich der Seele entsinnlicht und transzendiert. Musik wird nicht als Gesang der Liebe beschrieben, sondern mit körperlosen und asexuellen Wesen verglichen, etwa mit Auferstandenen, Engeln, Wolkengestalten und Geisterwesen, <sup>59</sup> und nicht auf der Erde, sondern im Himmel verortet. Berglinger preist an der Musik, dass sie »uns alle Bewegungen unsers Gemüts *unkörperlich*, in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt«. <sup>60</sup> Musik wird hier zum doppelten Werkzeug einer Loslösung der Emotionen vom Körper und einer Tabuisierung des nackten Leibes umfunktioniert. Statt seine Reize in Tönen zu spiegeln, verhüllt Musik den an der Entstehung von Gefühlen beteiligten Leib, indem sie ihn »einkleidet« und die Gefühle von ihm ablöst. Die Wirkung von Musik auf den jungen Berglinger wird dementsprechend auch als eine Loslösung der Seele vom Körper gefasst: »Es war als wenn sie [die Seele] losgebunden vom Körper wäre und freyer umherzitterte« <sup>61</sup>. Aus der mütterlichen Orakelhöhle ist hier die Himmelsheimat geworden, in die die Seele bzw. die in ihr aufbewahrten Gefühle dank ihrer Lösung vom Körper zurückkehren können. Diese Rückkehr ermöglicht bei Wackenroder allein die Musik, weil sie nicht nur die Gefühle unmittelbar zum

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 229f.

<sup>55</sup> Ebd., S. 222.

<sup>56</sup> Ebd., S. 220.

<sup>57</sup> Ebd., S. 244.

<sup>58</sup> Ebd., S. 222.

<sup>59</sup> Ebd., S. 205.

<sup>60</sup> Ebd., S. 207.

<sup>61</sup> Ebd., S. 133.

Ausdruck zu bringen vermag, sondern weil sie diese als zugleich sinnlichste wie geistigste aller Künste gleichzeitig zu spiritualisieren bzw. in ihrem eigentlich spirituellen Wesen zu offenbaren vermag.<sup>62</sup>

#### 4.

Wackenroders Drang zu einer Metaphysik der Musik wird 20 Jahre später in Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) zum wesentlichen Bestandteil einer Seinslehre ausgebaut. Nur ist es hier nicht mehr die himmlische Sphäre der (individuellen) Seele, sondern der allem Dasein zugrundeliegende Welt-Wille, aus dessen dunklen Reich des An-sich die Musik künden soll: »[Die Musik spricht] nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst [aus]«. <sup>63</sup> Musik entkörperlicht und vergeistigt die Leidenschaften hier nicht mehr, sondern lässt sie im Gegenteil in ihrer rohesten Form, unmittelbar verbunden mit den Körpern und ihrem blinden Drang nach Leben sprechen, denn ebenso unmittelbar und physisch spricht sie für Schopenhauer auch den Hörer an.

Aufbauend auf Schopenhauers Überlegungen wird auch in Richard Wagners Konzeption des Musikdramas aus Wackenroders himmlischen Gefühlen eine vor-individuelle »Objektivierung des Willens«:

Sie [die Instrumentalmusik] drückt daher [weil sie »den Willen selbst ausspricht«] nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß oder Schmerz [...] aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübniß, *den* Schmerz [...] *selbst*, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu.<sup>64</sup>

Aus dieser Einsicht Schopenhauers resultiert für Wagner ein unbedingtes Primat der akustischen Ebene vor der visuellen, des Hörens vor dem Sehen. In seinem *Beethoven*-Aufsatz (1870) schreibt er von einer »zweite[n], nur durch das Gehör wahrnehmbare[n], durch den Schall sich kundgebende[n] Welt, also recht eigentlich eine[r] Schallwelt«, in der sich das »Grundwesen der Welt« und zugleich die Identität dieses Wesens mit dem inneren Wesen jedes einzelnen Menschen – der Wille also – mitteilt.<sup>65</sup> Sie wird der »Lichtwelt« entgegen gesetzt, die letztlich dem Schein

<sup>62</sup> Als »geistigste« aller Künste erscheint Musik aufgrund ihrer Flüchtigkeit, aufgrund ihrer Referenzlosigkeit, die sie als »reine Form« erscheinen lässt. Das deutet sich schon bei Kant in der *Kritik der Urteilkraft* an (siehe dazu Gess [Anm. 1], S. 173-186) – obwohl er der Musik zunächst und vor allem als zu sehr auf den sinnlichen Reiz konzentrierte Kunst den untersten Rang der Künste zuweist – und wird bei den Musikästhetikern nach ihm zum entscheidenden Argument für die Zuordnung der Musik zum Schönen.

<sup>63</sup> Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*. Bd. 1- Frankfurt a. M. 1993, S. 364 (*Die Welt als Wille und Vorstellung*).

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Bd. 9. Frankfurt a. M. 1983. S. 46, 49 (*Beethoven*).

verhaftet bleibt und den Wunsch, jenseits des bloßen »Schauspiels«<sup>66</sup> das Wesen zu fassen zu bekommen, unbefriedigt lassen muss.<sup>67</sup>

Wagners Aufsatz entstand in enger zeitlicher Nähe zu Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872), wie Nietzsche in seinem Vorwort an den Komponisten bemerkt: »Sie [Richard Wagner] werden dabei sich erinnern, dass ich zu gleicher Zeit, als Ihre herrliche Festschrift über Beethoven entstand, das heisst in den Schrecken und Erhabenheiten des eben ausgebrochnen Krieges mich zu diesen Gedanken sammelte«. <sup>68</sup> Die Verwandtschaft der beiden Schriften ist unverkennbar. Wagners Opposition einer dem Wesen verpflichteten Schall- und dem bloßen Schein verpflichteten Licht-Welt ist der Brühwürfel zu Nietzsches weit ausgreifender Kunst-Philosophie einer »Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen«, <sup>69</sup> in der die Musik aus dem »Wesen des Dionysischen«<sup>70</sup> spricht und es zur Verhüllung der klingenden »Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins«<sup>71</sup> den schönen Schein des Apollinischen auf der Bühne der Tragödie bzw. auf der Bühne des Wagnerschen Musikdramas braucht. <sup>72</sup> Deutlicher als Wagner macht Nietzsche auch den kulturkritischen und politischen Kontext der beiden Schriften. Sowohl in seinem späteren, der *Geburt der Tragödie* vorgeschalteten »Versuch einer Selbstkritik« als auch in seinem ersten Vorwort betont Nietzsche die Verbindung zwischen der *Geburt der Tragödie* und dem deutsch-französischen Krieg, auf den die Gründung des Deutschen Reiches folgte. Nietzsche, der in diesem Krieg als Sanitäter Freiwilligendienst leistete, parallelisiert im »Versuch einer Selbstkritik« die drei Stadien der Entstehung seiner Schrift mit den Stadien des Krieges – »Schlacht von Wörth«, »Mauern von Metz«, »Friedensverhandlungen in Versailles«<sup>73</sup> – und betont in seinem ersten Vorwort, dass seine Schrift ein »ernsthaft deutsche[s] Problem« behandle, »das von uns recht eigentlich in die Mitte deutscher Hoffnungen, als Wirbel und Wendepunkt hingestellt wird«. <sup>74</sup>

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 49.

<sup>67</sup> Dieser Theorie Wagners und ihren Konsequenzen für sein Musiktheater gehe ich ausführlich nach in: »Geistersehen« in der »Schallwelt«. Anti-Theatralität und Meta-Theater in Wagners Schriften und im *Parsifal* in: Matteo Nanni, Matthias Schmidt, Arne Stollberg (Hg.): Das Bildliche und das Unbildliche. Nietzsche, Wagner und das Musikdrama. München 2014 (im Druck).

<sup>68</sup> Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Berlin, New York 1988, S. 23.

<sup>69</sup> Ebd., S. 25.

<sup>70</sup> Ebd., S. 28.

<sup>71</sup> Ebd., S. 35.

<sup>72</sup> »An diese ächten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Act von »Tristan und Isolde« ohne alle Beihülfe von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen?« (ebd., S. 135).

<sup>73</sup> Ebd., S. 11.

<sup>74</sup> Ebd., S. 24.

Im Zentrum dieser Intention steht Nietzsches Nationalisierung des »dionysischen Wesens« zum deutschen Wesen. Ausgehend von der vermeintlichen »Degeneration des griechischen Menschen«, bei der auch schon Rousseau ansetzte, beklagt Nietzsche das »Entschwinden des dionysischen Geistes«<sup>75</sup> aus der abendländischen Kultur. Aus dieser desolaten Situation heraus soll nun die Musik, genauer die deutsche Musik führen:

Aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen, die mit den Urbedingungen der sokratischen Cultur nichts gemein hat [...], die deutsche Musik, wie wir sie vornehmlich in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben.<sup>76</sup>

Auch bei Nietzsche läutet die Musik also den Weg nach rückwärts ein: »rückwärts zur Periode der Tragödie«.<sup>77</sup> Diese Rückwärtsbewegung ist im Zeichen des deutsch-französischen Krieges aber nationalistisch gefärbt: Es geht ihm um die »Heimkehr zum Urquell seines [d.h. des deutschen Geistes] Wesens«, die zugleich eine Befreiung von der »Knechtung« durch die »romanische Civilisation« sein soll.<sup>78</sup> Die Musik erfüllt hier dreierlei Aufgaben. Zum einen spricht sie für Nietzsche, wie schon für Rousseau, aus dem Wesen des Volkes und erlaubt es daher »die dionysische Befähigung eines Volkes richtig abzuschätzen«.<sup>79</sup> Zum zweiten dient nach Nietzsches Überzeugung die deutsche Musik und allen voran Wagners Musikdrama seinem Volk als »Lockvogel« und »Führer« in die dionysische Heimat.<sup>80</sup> Zum dritten soll sie ihrem Volk als »Genesungstrank«<sup>81</sup> in Zeiten des Krieges dienen. Aus den »Müttern des Seins, [...] dem innersten Kern aller Dinge«,<sup>82</sup> aus denen die Musik bei Schopenhauer tönen sollte, ist bei Nietzsche der »zum Schlummer niedergesunkne [deutsche] Ritter« geworden, der »in einem unzugänglichen Abgrunde ruh[t] und träumt[t]: aus welchem Abgrunde zu uns das dionysische Lied emporsteigt«<sup>83</sup> und zum Kampf gegen die romanische Zivilisation<sup>84</sup> und zur Rückkehr in die dionysische Heimat ruft.

---

<sup>75</sup> Ebd., S. 126.

<sup>76</sup> Ebd., S. 127.

<sup>77</sup> Ebd., S. 128.

<sup>78</sup> Ebd., S. 128f.

<sup>79</sup> Ebd., S. 153.

<sup>80</sup> Ebd., S. 149.

<sup>81</sup> Ebd., S. 132.

<sup>82</sup> Ebd., S. 103.

<sup>83</sup> Ebd., S. 154.

<sup>84</sup> Vgl. »rüstet Euch zu hartem Streit« (ebd., S. 132).

## 5.

Gut 40 Jahre später, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, ist diese Verschaltung von deutscher Musik und deutschem Krieg geradezu kanonisch geworden. Nun werden allerdings in deutscher Musik und deutschem Wesen kaum mehr dionysische Qualitäten gesucht, sondern Disziplin und Gehorsam, wie sie im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend mit der Symphonik Beethovens assoziiert werden.<sup>85</sup> In der Musik Beethovens finde der Hörer, so August Halm in seiner einflussreichen Studie *Von zwei Kulturen der Musik* (1913), ein Formprinzip der Strenge und Zucht, dem er sich gern unterwerfe.<sup>86</sup> Und je gewalttätiger die Herrschaft des Komponisten über sein Material und der Musik über ihren Hörer ausfällt, desto besser gefällt sie Halm. Das drückt sich in der Wahl der Metaphern aus, die er für die Beschreibung der kompositorischen Arbeit Beethovens bemüht. So erscheinen ihm zum Beispiel die Themen als Lebewesen, die Beethoven »wie leblose Wesen« brutal misshandelt.<sup>87</sup> Diese blutige Gewalt will Halm jedoch nicht als »vernichtend« verstanden wissen, sondern im Gegenteil »werden hier Werte geschaffen«, Disziplin und Gehorsam.<sup>88</sup> In der Einleitung und am Schluss seines Buches betont Halm explizit, dass seine Musikästhetik politisch motiviert ist. Die Sonatenhauptsatzform der Symphonik sei Abbild und Vorbild für den Aufbau eines Staates als »Organismus im grossen«.<sup>89</sup> Und in der formfesten Musik kündige sich eine neue Weltordnung, eine Welt »von strengeren und höheren Gesetzen« an, die vorbestimmt und notwendig sei und zu ihrem Entstehen den Einsatz von »Strenge« und »Unmenschlichkeit« rechtfertige.<sup>90</sup>

Selbst bei vermeintlichen Kriegsgegnern wie Ernst Bloch stößt man auf diese Verflechtung von Musik, Gewalt und Politik. Zunächst aber spielen hier »Seele« und »Innerlichkeit« wieder eine große Rolle. Blochs *Geist der Utopie*, den er in den Jahren 1915-1917 verfasste, speist sich aus der Hoffnung auf eine kommende sozialistische Revolution, ist dabei aber so messianisch geprägt wie rückwärtsgewandt. Er hofft auf die Restauration einer idealisierten Vergangenheit, z. B. einer mittelalterlich anmutenden Gesellschaftsordnung, die nur Bauern, Handwerker und einen geistigen Adel kennt und von der Kirche dominiert wird.<sup>91</sup> Bloch strebt nach einer utopischen Erlösung von

---

<sup>85</sup> Vgl. Gess (Anm. 1), S. 276f.

<sup>86</sup> Ebd., S. 35f.

<sup>87</sup> Ebd., S. 77. Vgl. auch ebd., S. 131.

<sup>88</sup> Ebd., S. 43.

<sup>89</sup> Ebd., S. 32. Vgl. auch ebd., S. 139.

<sup>90</sup> Ebd., S. 250f.

<sup>91</sup> Ernst Bloch: *Geist der Utopie*. Erste Fassung. Frankfurt a. M. 1985, S. 410, 432. Außerdem spricht er vom Zurück zum deutschen Bauer und alten Germanen (Kampf nicht Krieg. Politische Schriften 1917-1919. Frankfurt a. M. 1985, S. 82), zur Romantik und zum Biedermeier (ebd., S. 84; vgl. auch E. B.: *Geist der Utopie*, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt a. M. 1964, S. 303). Laut Münz-Koenen ändert sich diese regressive Ausrichtung allerdings: »Beim Bloch von *Geist der Utopie* ist die Kritik im Namen der Sehnsucht nach homogenen, vorzivilisatorischen Lebensformen noch ebenso undurchschaut wie die Manipulierbarkeit der Erlöseridee. Beides wird

der bestehenden, allein auf die Interessen des Kapitals fixierten Welt, die gleichzeitig das Entstehen einer anderen, wahren Welt bedeuten würde: »[Wir] bauen ins Blaue hinein [...] und suchen dort das Wahre, Wirkliche, wo das bloß Tatsächliche verschwindet.«<sup>92</sup> Der U-topos des Blauen aber ist, wie bei Wackenroder, die Innerlichkeit des Menschen, der es zu begegnen gilt. Die Wege zu dieser Selbstbegegnung führen auch bei Bloch durch das Reich der Kunst, allen voran der Musik, deren Ziel eine immer unverstelltere Expression dieser Innerlichkeit und damit der Zukunft der Menschheit sei, die ein Vergangenes einhole bzw. ein innerlich längst Vorhandenes nur realisiere. Die Kunstwerke seien die

Erden Spiegel [...], in denen wir unsere Zukunft erblicken, wie die verummten Ornamente unserer innersten Gestalt, wie die endlich wahrgenommene, adäquate Erfüllung, Selbstgegenwart des ewig Gemeinten, des Ichs, des Wir, [...] unseres verborgenen Götterdaseins.<sup>93</sup>

Allein ein Viertel des *Geist der Utopie* wird darum von einer *Philosophie der Musik* eingenommen, in der Bloch auf die frühromantische Musikästhetik von Jean Paul bis E.T.A. Hoffmann ebenso zurückgreift wie auf die in der Schopenhauer-Tradition stehende spätrromantische Musikästhetik Nietzsches und Wagners.<sup>94</sup>

In Blochs Buch spielen Analysen gesellschaftlicher Verhältnisse oder historischer Ereignisse erstaunlicherweise kaum eine Rolle. Die Historie ist ihm nur Spiegelbild einer von ihr unabhängigen höheren Geschichte der Seele. An die Stelle einer Beschäftigung mit gesellschaftlichen Problemen setzt er deshalb die Beschäftigung mit Musikgeschichte *als* Geschichte der Seele und weist gleichzeitig jede soziologische Interpretation musikalischer Werke weit von sich,<sup>95</sup> weil die Musikgeschichte kein Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen Gegenwart habe, sondern im Gegenteil immer unzeitgemäß »wie die Sprache eines versunkenen Zeitalters«<sup>96</sup> sei. Bloch findet seine Idee einer nach rückwärts verlaufenden Entwicklung, die sich die Heimkehr

---

fünfzehn Jahre später Gegenstand der Faschismusanalyse in *Erbschaft dieser Zeit*« (Inge Münz-Koenen: Konstruktion des Nirgendwo. Die Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno, Habermas. Berlin 1997, S. 31).

<sup>92</sup> Bloch: *Geist der Utopie* [Anm. 91], S. 9.

<sup>93</sup> Ebd., S. 48.

<sup>94</sup> Er ist außerdem beeinflusst von einer irrationalistischen Strömung der zeitgenössischen Musikwissenschaft, die vor allem in populärwissenschaftlicher Musikkritik sehr verbreitet war. Für diese Strömung stehen z.B. die Musikwissenschaftler August Halm, Ernst Kurth und Fritz Stege (siehe dazu Tibor Kneif: Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus. In: Siegfried Unseld [Hg.]: Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk. Frankfurt a. M. 1965, S. 291-300). Siehe für kritische Auseinandersetzungen mit Blochs Musikphilosophie außerdem: Carl Dahlhaus: Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners. In: ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, S. 483-493; David Drew: Introduction from the other side: reflections on the Bloch centenary. In: Ernst Bloch: *Essays on the philosophy of music*. Übers. von Peter Palmer. Cambridge 1985, S. xi-xlvi; Christopher Norris: *Utopian deconstruction: Ernst Bloch, Paul de Man and the politics of music*. In: C.N.: *Deconstruction and the interests of theory*. London 1989, S. 305-347; Gerhard Tüns: *Musik und Utopie bei Ernst Bloch*. Berlin 1982; Benjamin M. Korstvedt: *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*. Cambridge 2010.

<sup>95</sup> Bloch: *Geist der Utopie* (Anm. 92), S. 57f.

<sup>96</sup> Ebd., S. 57.

in ein Vergangenes zum Ziel setzt, nämlich in der romantischen Musikästhetik wieder, etwa in Wagners ideologisch gefärbten Erklärungen zu seinen eigenen Musikdramen, die sich programmatisch auf vergangene musikalische Stile und Komponisten, wie z.B. Palestrina oder freie melismatische Melodik oder die Formen der frühesten Oper zurückbeziehen wollen.<sup>97</sup> Wenn der spätere Nietzsche mit der »Unzeitgemäßheit der Musik« noch kritisch ihr Hinterherhinken hinter den anderen Künsten meinte, so wird diese Ungleichzeitigkeit der Musik für den wagnerbegeisterten Bloch Grund, an das utopische Potential dieser Kunst zu glauben. Die »Musik als Sprache eines versunkenen Zeitalters« ist bei Bloch ihrer eigenen Zeit voraus, *indem* sie ihr hinterherhinkt und idealerweise den Bogen zurück zum Vergangenen schlägt:

Tongebilde werden jünger, indem sie älter werden [...]. Am Ende ist es gerade das Waghalsigste, Schmerzlichste, sich am meisten Loslösende und Paradoxe, das dem Alten, urältest zugrunde Liegenden, Einfachsten, Gegebenen, vorweltlich Ersehnten und in der erwachsenen Welt Verlorenen am nächsten steht.<sup>98</sup>

Die »gotische Stube des Inneren«, in die der Mensch (wieder) einkehren soll, wird von Bloch ebenfalls weder soziologisch noch historisch oder psychologisch bestimmt, sondern mit Musik aufgefüllt. Sein Umgang mit musikalischen Werken, Stilen und Verfahren lässt sich dabei als eine Aufeinanderfolge von Projektion und Identifikation beschreiben: Zunächst wird ein gewünschter »Inhalt« in die Musik hineinprojiziert, um sich dann mit diesem identifizieren bzw. ihn in der »gotischen Stube des Inneren« lokalisieren zu können. Dieser Inhalt bleibt jedoch spezifisch unkonkret; Blochs Sprachstil legt es vielmehr auf die Erzeugung von Stimmungen und suggestiven Ahnungen an, so zum Beispiel in folgender Passage:

Was derart nicht erreicht worden ist, das sind jene immer noch ausstehenden Erfüllungen der Bachschen ontologischen Lyrik und der Fuge, des Bachschen melismatisch kontrapunktischen Gleichgewichts, das Ziel der Reinigung, der schlechthinigen Gegenwart, der unzerblätterten Rose der Jungfrau, des unzerissenen Herzens des Sohnes, der Überwindung jedes Agens zum Raum und der Heimkehr müder, namenloser Kaspar Hauser-Natur in den Thronsaal ihrer himmlischen Herrlichkeit.<sup>99</sup>

Diese Metaphern-Reihung erklärt keineswegs, was »Bachsche ontologische Lyrik« meinen soll, sondern füllt die Leere, die der unverstandene Begriff hinterlässt, mit emotional aufgeladenen Bildern auf. Die Aneinanderreihung einander vermeintlich erläuternder Metaphern erzeugt hier

---

<sup>97</sup> Ebd., S. 130.

<sup>98</sup> Ebd., S. 94.

<sup>99</sup> Ebd., S. 154.

keine Potenzierung von Sinn, sondern führt gerade umgekehrt zur Reduktion konkreter Sinnhaftigkeit zugunsten eines akkumulierten Versprechens desjenigen bloßen »Mehr« an Bedeutung, das die bildliche Sprache gegenüber der begrifflichen auszeichnet. Die Akkumulation vager und stimmungsvoller Konnotationen lässt sich als diejenige sprachliche Struktur identifizieren, die einen Eindruck von unendlicher Fülle und emotionalem Reichtum hervorrufen kann, ohne irgendeinen bestimmbareren Inhalt zu vermitteln, und sie ist es auch, die bei Bloch den seelischen Gehalt von Musik ausmacht und somit die anvisierte Innerlichkeit bestimmt. Bachs Musik soll in die »gotische Stube des Inneren« zurück führen, die eine (leere) Fülle jenseits aller konkreten Bestimmungen verspricht. Georg Lukács hat das die »leere Bewegtheit« expressionistischer Texte genannt, die der Leere des »von allen gesellschaftlichen Bestimmungen gelöste[n] ›reine[n] Wesen[s]«« entspreche.<sup>100</sup>

Schließlich kreist Blochs Denken auch um die Apokalypse, die den Lauf der Geschichte unterbrechen und das messianische Zeitalter von der gänzlich vernichteten Vergangenheit abtrennen soll.<sup>101</sup> Über diese Figur gelangt Bloch in seinen Aufsätzen aus der Kriegszeit zu einer neuen Bewertung des Ersten Weltkriegs. Seine Gewalt wird für notwendig erklärt, um den preußischen Militärstaat ganz und gar zu vernichten und damit den Boden für ein neues Deutschland zu bereiten. Immer wieder betont Bloch, dass man, wo böse Mächte herrschen, ebenfalls die Mittel dieser Mächte anwenden müsse, um sie zu besiegen.<sup>102</sup> Das gilt auch für die Zeit nach dem Krieg, für die Bloch erst die eigentliche »Katastrophe« einfordert, die von innen kommen müsse: Deutschland müsse gegen sich selbst Krieg führen, müsse sich selbst zertrümmern und vernichten.<sup>103</sup> So erscheint der Krieg – ob der Erste Weltkrieg oder der antizipierte Bürgerkrieg – als »Wasserscheide«, als »Wendepunkt«<sup>104</sup> zwischen der alten und der neuen Zeit, als »die von uns Menschen zu bringende Apokalypse, [dem] Apriori von Politik und Kultur«.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> Georg Lukács hat seine Analyse der inhaltlichen Leere der expressionistischen Texte und der Leere des »von allen gesellschaftlichen Bestimmungen gelösten ›reinen Wesens«« mit einer Analyse der expressionistischen Sprache verbunden, deren Prinzip er – auch auf Bloch passend – als »leere Bewegtheit« fasst (Werke. Bd. 4. Berlin 1971, S. 145 [Größe und Verfall des Expressionismus]). Lukács beschreibt die inhaltliche Leere vieler expressionistischer und scheinbar gesellschaftskritischer Texte, die herrühre aus einer »allgemeinen Entfernung von den konkreten Problemen der Wirtschaft, [aus einer] Verschleierung der Zusammenhänge zwischen Wirtschaft, Gesellschaft, Ideologie, [aus einer] Mystifizierung dieser Fragen« (ebd., S. 115), wie man sie auch bei Bloch findet. Er folgert: »Das von allen gesellschaftlichen Bestimmungen gelöste ›reine Wesen« ist notwendig leer« (ebd., S. 143), aber »eben diese Leere«, so Lukács, »ist ein bestimmter konkreter Klasseninhalt« (ebd., S. 126).

<sup>101</sup> Vgl. Bloch: Geist der Utopie (Anm. 92), S. 433 und Bloch: Kampf nicht Krieg (Anm. 92), S. 559.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 85, 87, 315, 448, 468 u. 558 und Bloch: Geist der Utopie (Anm. 92), S. 405f.

<sup>103</sup> Vgl. Bloch: Kampf nicht Krieg (Anm. 92), S. 86, 526, 529, 559 und Ernst Bloch: Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz. Frankfurt a. M. 1985, S. 64, 81.

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 26 und Bloch: Kampf nicht Krieg (Anm. 92), S. 469.

<sup>105</sup> Bloch: Kampf nicht Krieg (Anm. 92), S. 559.



Zwar betont Bloch, dass man sich der Mittel der Gegner nach dem Sieg entledigen solle.<sup>106</sup> Doch zeigt sich in Blochs Kunsttheorie und seinem Sprachstil, dass Blochs Gesellschaftsutopie bereits durch die Mittel beeinflusst ist, die man im Krieg zur Anwendung gebracht hat. In Blochs Interpretationen von Kunstwerken, die er wie gesagt als Spiegelbilder der Innerlichkeit und der die Vergangenheit einholenden Zukunft liest, zeigt sich der Einfluss der Gewaltmittel etwa in seiner Bestimmung des tragischen Helden als »dem Blutenden«.<sup>107</sup> Es gehe um die »Quintessenz des Blumenmüssens, das Ermordetwerden allen Lichts«, durch das »das Erhabene, der über den Wolken thronende Christus« erst sichtbar werde.<sup>108</sup> Ähnlich faszinieren ihn auch in seinen Ausführungen über Musik ausgerechnet diejenigen Werke, die er als Schlachtfelder hören kann. So verehrt er, wie Halm, Beethoven als Despoten, der das Alte mit apokalyptischer Gewalt zerstört: »Es ist erstaunlich, wie sehr das Symphonische dazu neigt, zuerst zu morden und dann zu beschenken«<sup>109</sup> Diese Beschenkung, die Erschaffung des Neuen, nimmt dann die Form einer diktatorischen Herrschaft an, die sich nicht nur auf das musikalische Material erstreckt, wenn Beethoven etwa die kleinen melodischen Gebilde »wie leblose Wesen [...] hin und her [zerzt]«,<sup>110</sup> sondern auch auf die Hörer. Bloch zeigt sich wiederholt davon begeistert, wie die Hörer durch Musik »überredet, gezwungen [und] hingerissen« werden.<sup>111</sup>

Auch mit seinem eigenen Buch strebt Bloch nach einer intensiven, wenn nicht autokratischen Wirkung. An Lukács schreibt er: »Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin [d. h. seine Leser], werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.«<sup>112</sup> Die dafür nötige Beeinflussung seiner Leser gelingt ihm durch einen prophetischen Sprachduktus, zum Beispiel in Sätzen wie »es wird eine Zeit kommen [...]«<sup>113</sup>, außerdem durch die Erzeugung diffuser Ahnungen mittels der bereits erwähnten endlosen Metaphernketten, die als solche keine argumentative Auseinandersetzung zulassen,<sup>114</sup> und durch suggestive Leitsätze wie zum Beispiel: »Wir hören nur uns selber. Denn wir werden allmählich blind für das um uns herum«, die die Stimmung des Rezipienten steuern sollen. Vor dem politischen Hintergrund des Buches ist diese Sprache brisant, lässt sie doch an der emanzipativen Struktur der anvisierten utopischen

---

<sup>106</sup> Vgl. Bloch: *Geist der Utopie* (Anm. 92), S. 406; *Kampf nicht Krieg* (Anm. 92), S. 315. Die Frage, ob gewalttätige Mittel nicht dem Ziel der Revolution widersprechen, wurde unter revolutionsbegeisterten Intellektuellen in den Jahren um 1918 immer wieder erörtert, und auch Bloch hat im Exil mit Benjamin und Ball viel über diese Frage diskutiert. Bloch hat sich für die revolutionäre Gewalt entschieden, von der auch, wie Rabinbach (*Between Apokalypse and Enlightenment*) gezeigt hat, seine Vorstellung der Apokalypse bestimmt ist.

<sup>107</sup> Bloch: *Geist der Utopie* (Anm. 92), S. 67.

<sup>108</sup> Ebd., S. 72.

<sup>109</sup> Ebd., S. 140.

<sup>110</sup> Ebd., S. 197f.

<sup>111</sup> Ebd., S. 203.

<sup>112</sup> Ernst Bloch *Briefe, 1903-1907*. Hg. von Uwe Opolka. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1985, S. 66f.

<sup>113</sup> Bloch: *Geist der Utopie* (Anm. 92), S. 234.

<sup>114</sup> Zum Beispiel ebd., S. 234 und 154.

Gesellschaft zweifeln, die Bloch eben nicht als egalitäre, sondern als hierarchische Ordnung, mit Kirche und Geistesaristokratie an der Spitze, visioniert.

Über das Hören, das Hören auf Musik als die Verlautbarung der Innerlichkeit zum einen, als gewalttätige Formkraft zum anderen soll der einzelne Mensch in die »gotische Stube des Inneren« und die Gesellschaft zu einer Hierokratie zurückkehren, als deren Prophet sich Bloch inszeniert:

Die Kraft dieses Utopiebuchs möchte zuletzt wie zwei Hände sein, die eine Schale umspannen, wie zwei politische Hände, die die gewonnene Schale zum Ende tragen, gefüllt mit dem Trank der Selbstbegegnungen und der Musik, als den Sprengpulvern der Welt und den tropischen Essenzen des Ziels, hoch emporgehoben zu Gott.<sup>115</sup>

## 6.

Was Rousseau, Wackenroder, Nietzsche und Bloch mit Präsenztheoretikern wie Sloterdijk und Gumbrecht teilen, ist zwar nicht die Ausrichtung auf einen politischen Umsturz, wohl aber erstens die aus einer Gegenwartskritik erwachsende Sehnsucht nach einem verdeckten, vergessenen oder verlorenen Ort der Ursprünglichkeit und Eigentlichkeit, in dem dem Menschen ein nicht-entfremdetes Dasein möglich war bzw. möglich wäre: Bei Rousseau ist das die Brunnen-Gemeinschaft der Vorzeit, bei Wackenroder das Himmelreich der Seele, bei Nietzsche der deutsch-dionysische Urgrund, bei Bloch die gute Stube der Innerlichkeit, bei Sloterdijk das uterine Reich, bei Gumbrecht eine vor-cartesianische Präsenzkultur. Und zweitens, dass Rousseau, Wackenroder, Nietzsche und Bloch ebenso wie die genannten Theoretiker über die Musik einen Zugang zu diesem Ort zu finden suchen. Dabei satteln Sloterdijk und Gumbrecht zum einen auf der vermeintlichen Nicht-Referentialität von Musik auf, die sie zur idealen Projektionsfläche aller möglichen Inhalte und zum idealen Spielfeld sendungsbewusster Interpreten werden lässt; zum anderen auf ihrer im Vergleich mit anderen Künsten vermeintlich intensiveren »physischen Realität« – eine Annahme, die sich vor allem auf die angenommene Absenz von Bedeutung, zum anderen auf eine Phänomenologie des Hörens stützt, nach der, wie Sloterdijk in *Klangwelt* schreibt, das musikalische Ohr »ausschließlich im Modus der Immersion an der Wirklichkeit der Laut- und Klangereignisse« teilhabe.<sup>116</sup>

Vor diesem Hintergrund werden dann stark generalisierende Aussagen über »die Musik« oder über »die Oper« schlechthin getätigt. So schreibt etwa Sloterdijk, dass alle Musik »zunächst ganz im Zeichen des Wiederfindens« stehe: Die »spezifische Faszination der Tonkunst« als solcher sei

<sup>115</sup> Ebd., S. 433.

<sup>116</sup> Peter Sloterdijk: *Der ästhetische Imperativ*. Schriften zur Kunst. Hg. und mit einem Nachwort von Peter Weibel. Hamburg 2007, S. 11 (*Klangwelt*).

»an den Effekt gebunden, dass eine vergessen geglaubte sonore Präsenz sich wieder« einstelle.<sup>117</sup> Was bei Wackenroder tönende Orakelhöhlen und bei Nietzsche Klänge aus dem Bauch des Willens waren, wird bei Sloterdijk explizit zum tönenden Uterus. Er geht von einem »Ur-Hörer« aus, der »von Anfang an in ein internes sonores Kontinuum eingebettet ist, das von zwei Emanationen des mütterlichen Milieus dominiert wird, zum einen von den Herztönen [...], zum anderen von der Stimme der Mutter«.<sup>118</sup> Das Hören im Mutterleib legt Sloterdijk allem weiteren Hören zu Grunde, so dass später durch die Musik »immer auch das Register der tiefen Regressionen angesprochen« werden kann: »Demnach vermag die Musik noch im erwachsenen, von der Härte des Realen geprägten Subjekt seine intime Vorgeschichte zu evozieren«.<sup>119</sup> Musikhören bedeutet für Sloterdijk darum »die Rückkehr in das Reich des Herzschlags und des archaischen Soprans«.<sup>120</sup>

Eine Nähe zu Nietzsche ist bei Sloterdijk auch dort offenkundig, wo er ein »hörendes von einem sehenden Weltverhältnis«<sup>121</sup> unterscheidet. Das hörende Weltverhältnis zeichnet sich seiner Ansicht nach dadurch aus, dass es nicht distanzierend, sondern im Modus des »Einwohnens« im Gehörten verfare. Dieses »Einwohnen« aber, das aus der »Natur des Hörens« motiviert sei, welches immer ein »Im-Klang-Sein« sei,<sup>122</sup> ist bei Sloterdijk gekennzeichnet durch die »Versunkenheit der Subjekte in sich selbst«.<sup>123</sup> Auf die suggestive Frage »Wo sind wir, wenn wir Musik hören?« antwortet Sloterdijk, und man meint hier Bloch zu hören: in uns selbst. Descartes' *Cogito, ergo sum* setzt Sloterdijk also entgegen: »Ich höre etwas in mir, also bin ich«.<sup>124</sup> Er beruft sich auf das innere Hören, deutet das aber wie Bloch um in die »Unterwerfung«<sup>125</sup> unter Klänge eines Anderen: »Aufmerksamkeit auf innere Stimmen und Klänge bedeutet [...] Verfügbarkeit für ankommende akustische Präsenzen; nicht ich gewinne durch sie ein Fundament, sondern sie unterwerfen mich ihrem Erklängen«.<sup>126</sup> Bei Bloch war dieses Andere die Stimme des Parakleten, als den er sich selbst sah,<sup>127</sup> bei Sloterdijk klingt dieser autokratische Anspruch im prophetischen

---

<sup>117</sup> Ebd., S. 13.

<sup>118</sup> Ebd., S. 10.

<sup>119</sup> Ebd., S. 11.

<sup>120</sup> Ebd., S. 12.

<sup>121</sup> Ebd., S. 51.

<sup>122</sup> Ebd., S. 52.

<sup>123</sup> Ebd., S. 53.

<sup>124</sup> Ebd., S. 67.

<sup>125</sup> Ebd., S. 68.

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Bloch spricht auch von einem »makanthropischen Kehlkopf«, aus dem die Musik der Innerlichkeit zum Hörer spricht bzw. in den hinein sich der Hörer legt: »[W]enn aber das, was der Ton sagt, von uns stammt, sofern wir uns hineinlegen und in diesem fremden, großen, makanthropischen Kehlkopf sprechen, so ist das nicht ein Traum, sondern ein fester Seelenring, dem nur deshalb nichts entspricht, weil ihm draußen nichts mehr entsprechen kann, und weil die Musik als innerlich utopische Kunst über alles empirisch zu Belegende im ganzen Umfang hinausliegt« (Bloch: Geist der Utopie (Anm. 92), S. 231).

Tonfall ebenfalls mit: »Ein Zeitalter der Musik und der Psychologie bricht an, das die Glaspaläste der Rationalität auf ein seismisches Unten bezieht«.<sup>128</sup>

Wie Sloterdijk über Musik als solche spricht, spricht Gumbrecht generalisierend über die Oper. Er erhofft sich von dieser Kunstform ebenfalls die »Produktion von Präsenz«,<sup>129</sup> denkt dabei aber nicht an die Rückkehr in den klingenden Mutterleib, sondern in ein vorcartesianisches Zeitalter. Die Entstehung der Oper im 17. Jahrhundert versteht er als »Kompensation angesichts der Veralltäglichen der Cartesianischen Weltauffassung«<sup>130</sup>: Je mehr sich alles nur noch auf den »Sinn« konzentriert habe, desto stärker habe sich dagegen die Oper als Rudiment der vergehenden Präsenzkultur behauptet. Als eigentlichen Kern der Oper als solcher macht er darum nicht das Libretto oder die Bühnenhandlung, sondern »die physische Realität der Stimmen und der Instrumentalmusik« aus.<sup>131</sup> Sie sei um die »Emergenz« oder sogar die »Epiphanie der klanglichen Substanz« zentriert,<sup>132</sup> über die »Gegenwärtigkeit« hergestellt werde.<sup>133</sup>

Es ist natürlich nicht rundweg falsch, was hier über Musik oder über Oper gesagt wird, aber es bleibt zu unspezifisch und lässt in dieser Generalisierung deutlich erkennen, dass das eigentliche Erkenntnisinteresse nicht der Musik, sondern ihrer Instrumentalisierung für die Behauptung der erwünschten Präsenz- und Immersionserfahrungen gilt. Dass das nicht so sein muss, zeigt ein Blick in die avancierte Opernforschung, die sich – um mit Carolyn Abbates paradigmatischem Artikel *Music: drastic or gnostic* zu sprechen – ebenfalls mit der Performance als »sonic and visual reality«, ihrer »physical force and sensual power«<sup>134</sup> auseinandersetzt und nicht einem Bedeutungs-, sondern ebenfalls einem Präsenzeffekt auf der Spur sein will, dabei aber ein hohes Level an Konkretion schafft, indem sowohl ganz bestimmte Performances und deren subjektive Erfahrung diskutiert werden als auch die eigene Diskussion diskurshistorisch, etwa im Anschluss an Jankélévitch, verortet und selbstreflexiv auf ihre Aporien hinterfragt wird. Dass selbst hierbei noch ein Rest von Auratisierung der Performance spürbar bleibt, hat z.B. David Levin in *Unsettling Opera* gezeigt, wo er zu Recht betont, dass die Performance keineswegs die ersehnte Unmittelbarkeit beschert, sondern es sich, wie bei der von Abbate abgelehnten Aufzeichnung auf DVD, nur um ein anderes Medium, eine andere Form der Mediatisierung handelt.<sup>135</sup> Ein weiterer Aspekt, den er stark macht, betrifft die – vielleicht zunächst banal erscheinende, aber in der

<sup>128</sup> Sloterdijk (Anm. 116), S. 76.

<sup>129</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung. In: Josef Früchtel, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt a. M. 2001, S. 63-76, hier S. 63.

<sup>130</sup> Ebd., S. 71.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> Ebd., S. 73.

<sup>133</sup> Ebd., S. 74.

<sup>134</sup> Carolyn Abbate: Music: drastic or gnostic. In: Critical Inquiry 30 (2004). H. 3, S. 505-536, hier S. 509.

<sup>135</sup> David Levin: Unsettling opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky. Chicago 2007, S. 8.

Auseinandersetzung mit konkreten Aufführungen sehr produktiv werdende – Einsicht, dass es nicht um eine sich auch noch bei Abbate gelegentlich in Unsagbarkeiten verlaufende Isolierung der Präsenzeffekte von Performances gehen kann, sondern man diese immer im Verhältnis zum Bedeutungseffekt, Sinnlichkeit und Sinn also immer in Vermittlung miteinander denken muss.<sup>136</sup> Auf diese Weise machen dann auch musikwissenschaftliche Präsenz-Studien Sinn.

Der kursorische Durchgang durch exemplarische Texte der vergangen gut 250 Jahre zeigt, dass die gegenwärtige Konjunktur des Präsenz-Begriffs und seiner Begleiter (z.B. der Immersion, der Intensität, der Materialität) keineswegs zufällig mit einer Besinnung auf den Hörsinn, auf Musik und Klang einhergeht: Was der modernen und post-modernen Zivilisation an Erfahrungen der Unmittelbarkeit, Gegenwärtigkeit und Authentizität abgeht, meint man (immer schon) in Musik, Klang und Hörerfahrung (wieder)finden zu können. Sie zeigt auch, dass diese Hoffnungen ein ums andere Mal in ästhetische Ideologien eingebettet waren, in denen das Akustische und Auditive für reaktionäre, wenn nicht gar nationalistische, autokratische und gewaltverherrlichende Positionen herangezogen wurden. Und sie zeigt deshalb auch, welche Richtungen die gegenwärtigen Sound-Studies, Musik-Philosophien und Hör-Anthropologien gerade nicht einschlagen sollten bzw. warum sie gut daran tun, ein historisches Bewusstsein ihrer selbst zu pflegen und sich in kritischer Distanz zu ihrem eigenen »in Mode sein« zu positionieren.

---

<sup>136</sup> Ebd., S. 10.